

## ***Une vie en cartes postales?***

### ***Pour une lecture "contemporaine" d'Histoire de Claude Simon***<sup>1</sup>

#### ABSTRACT

Dans l'œuvre de Claude Simon, *Histoire* (1967) est un livre de transition, qui prépare la transition du "nouveau" au "nouveau nouveau" roman. On se propose ici d'interroger le roman d'un point de vue intermédial, celui des rapports entre la collection de cartes postales qui a joué un rôle clé dans la genèse de l'œuvre et les techniques de composition que l'auteur explore dans son écriture. S'appuyant sur la notion d'*ekphrasis*, l'analyse tentera de mettre en lumière non pas la persistance de certains éléments de la tradition (l'usage littéraire de la carte postale ne date pas de Claude Simon) mais le renouvellement profond de ce topos littéraire dans *Histoire*. À l'intérieur des études sur l'*ekphrasis*, cet article défendra aussi une vision élargie de la notion d'hybridité textuelle, trop souvent réduite aux seuls cas de mélange explicite du verbal et du visuel.

#### Mots-clé:

Carte postale, description, grammatextualité, hybridité, iconotexte, (Claude) Simon, syntaxe

---

<sup>1</sup> La rédaction de cet article a bénéficié de l'appui de BELSPO, dans le cadre du pôle d'attraction P7/01, 2012-2017, sur "Literature and Media Change". Une première version de ce texte a été présenté au colloque "Traces, Fragments, Restes" (*20th and 21st Century French and Francophone Studies International Colloquium*) qui s'est tenu à Atlanta du 28 au 30 avril. Je remercie vivement les participants, et surtout Maria Minich Brewer et Dominique Viart, de leurs remarques et suggestions fort utiles.

## ***La question du texte hybride***

Les études modernes des rapports entre littérature et photographie<sup>2</sup> ont rejeté avec vigueur l'idée traditionnelle de l'image photographique comme "illustration" du texte ou, inversement, comme l'avait proposé Roland Barthes dès ses premières études sur la photographie, du *texte comme illustration de l'image*<sup>3</sup>. En lieu et place d'un tel rapport, à la fois *linéaire* et *hiérarchique* (et peu importe que le pôle dominant soit celui du texte ou celui de l'image), ces études ont imposé l'idée d'un *réseau d'interactions* entre deux médias et la culture matérielle qu'ils supposent. Texte et image, loin de s'illustrer, se transforment l'un l'autre, jusqu'à donner forme à des compositions d'un type nouveau, faites d'unités qui, d'une certaine façon, ont perdu leur indépendance. En effet, s'il est encore possible de distinguer matériellement ce qui relève du texte et ce qui relève de l'image dans les nouveaux ensembles où textes et images se rencontrent pour faire naître des iconotextes<sup>4</sup>, il n'en va pas de même des effets de sens produits par la rencontre des médias. La signification ou, plus exactement, les significations générées dépassent la simple addition d'un sens visuel d'une part et d'un sens verbal d'autre part, elles sont au contraire fonction de mécanismes de création et de décodage qui insistent sur le dialogue ou le conflit du visuel et du verbal

---

<sup>2</sup> La littérature sur le sujet étant devenue très abondante, nous préférons nous limiter ici à quelques travaux récents qui proposent, chacune de sa manière, une bonne synthèse des acquis aussi bien que des recherches en cours: Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie: Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2002, Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PU Rennes, 2008, Danièle Méaux, dir., *Photographie et romanesque*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008, François Brunet, *Photography and Literature*, Londres, Reaktion Books, 2009, et Magali Nachtergaele, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2012. Pour l'œuvre de Claude Simon, il convient évidemment de se rapporter à l'étude de Irene Albers, *Claude Simon. Moments photographiques*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

<sup>3</sup> Cf. "Le message photographique", in *Communications*, No 1, 1961, pp. 127-138: "(...) autrefois l'image illustre le texte (le rendait plus clair); aujourd'hui, le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination (...)." (p. 134).

<sup>4</sup> On suit ici la terminologie proposée par Alain Montandon dans le volume *Iconotextes (Actes du colloque international de Clermont)*, Paris, Éditions Ophrys, C.R.C.D., 1990. Dans le domaine anglo-saxon, l'équivalent historique du recueil de Montandon serait le livre de Peter WAGNER, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995

dans l'émergence de messages d'un type inédit –ce qui ne veut évidemment pas dire "nouveau" ou "récent": l'iconotexte, quelle que soit la terminologie utilisée, est un phénomène aussi ancien que la littérature elle-même.

De nos jours, l'iconotexte est en train d'émerger comme le modèle implicite ou explicite de tout texte qui se veut plus ou moins moderne. L'interaction du texte et de l'image s'accorde à merveille, en effet, avec la fascination contemporaine de l'hybride, à la fois norme (historique) et essence (transhistorique) de ce que l'on pense aujourd'hui de l'œuvre d'art, laquelle sera hybride ou ne sera pas. À cet égard, il convient de rappeler l'article très influent de WJT Mitchell<sup>5</sup>, "There Are No Visual Media"<sup>6</sup>, dont le message plus général, à savoir qu' "Il n'y a pas de médias *purs*", peut se transférer aussi au domaine de l'écriture. Tout comme l'image ne peut jamais rester quelque chose de pur et visuel, le texte comprend toujours une part d'image (et des éléments empruntés à d'autres médias).

Cette fascination de l'hybride, dont l'intérêt et les acquis ne sont nullement en cause ici, a eu aussi des conséquences plus discutables. La première, fort générale et plutôt théorique, a été la mise à l'écart, provisoire espère-t-on, des réflexions sur la notion de *spécificité médiatique*<sup>7</sup> ou, de manière un peu différente, de *médiagenie*<sup>8</sup>. La seconde, plus

---

<sup>5</sup> Par ailleurs théoricien majeur du tournant visuel dans les études littéraires, notamment dans l'ouvrage fondateur WJT Mitchell, *Iconologie. Image, Texte, Idéologie*, Paris, Les Prairies Ordinaires, trad. Maxime Boidy et Stéphane Roth, 2009 [1985].

<sup>6</sup> WJT Mitchell, "There Are No Visual Media", in *Journal of Visual Culture*, vol. 4-2, 2005, pp.257-266.

<sup>7</sup> Il est utile de rappeler ici l'avertissement de Lev Manovich, au seuil de son étude sur la culture numérique, laquelle passe souvent pour le parangon de l'hybridation des médias: "Aujourd'hui, à un moment où de plus en plus d'artistes sont en train de se tourner vers les nouveaux médias, seuls peu d'entre eux sont prêts à entamer une recherche systématique, presque expérimentale en vue de déterminer quels en sont les unités de base et les grandes stratégies compositionnelles, expressives et génératives qui les sous-tendent. Telle était pourtant la recherche qu'avaient commencé à faire les artistes russes et allemands de l'avant-garde des années 1930, dans des endroits comme Vkhutemas et le Bauhaus, quand ils s'étaient lancés dans l'exploration dans les nouveaux médias de leur temps: la photographie, le cinéma, les nouvelles technologies d'impression, le téléphone. Aujourd'hui, les rares artistes qui ont le courage de résister de produire d'emblée un "CD interactif" ou un "long-métrage numérique", pour se concentrer en revanche sur ce qui pourrait constituer l'équivalent digital d'un plan, d'une phrase, voire d'une lettre, se verront récompensés par des découvertes

concrète car lié au choix des corpus d'études, est l'accent peut-être un rien excessif sur les œuvres qui combinent matériellement le texte et l'image, comme si la "véritable" hybridité se trouvait surtout du côté de l'imbrication des médias, non à l'intérieur de chaque média. Dans les pages qui suivent, l'exemple d'un roman moins lu de Claude Simon fournira l'occasion d'aborder la manière dont un texte littéraire peut se confronter à un autre média (en l'occurrence photographique ou, de manière plus spécifique encore, cartepostalière) sans qu'il doive pour autant s'y ouvrir au sens littéral du terme.

### **Pour une lecture "contemporaine" d'*Histoire***

*Histoire* (1967)<sup>9</sup> est le récit d'un retour à la maison familiale. Après la mort de sa mère, le narrateur (que l'on connaissait déjà des romans précédents de Claude Simon, dont *L'Herbe* (1958) et *La Route des Flandres* (1960), l'un et l'autre très marqués par l'intertexte visuel) vient faire des rangements et trouve entre autres une série de cartes postales, envoyées par le père au cours d'une longue période de fiançailles. Représentant tous les coins du monde où il était passé dans ses fonctions d'officier de marine, les cartes postales permettent au "je" de reconstituer l'histoire de sa famille. Or, depuis *Le Vent* (1956) on sait que chez Simon toute reconstitution est avant tout *tentative de reconstitution* et que l'échec mimétique du geste est aussi la *condition de possibilité* du texte: c'est parce qu'il s'avère impossible de reconstruire le passé qu'il est nécessaire de passer par la parole, et c'est la

---

inouïes.", *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., 2000, p. 15. Pour un aperçu des débats récents en la matière, voir le numéro spécial de *Critical Inquiry*, vol. 38, No 2, 2012, dirigé par Diarmuid Costello et Margaret Iversen sur "Photography between Art History and Philosophy".

<sup>8</sup> Voir ici les recherches de Philippe Marion, de "Narratologie médiatique et médiagenie des récits", in *Recherches en communication*, No 7, 1997, pp. 61-87, à "'Emprise graphique et jeu de l'oeil. Fragments d'une poétique de la bande dessinée", in Eric Maigret et Matteo Stefanelli, dir., *La bande dessinée. Une médiaculture*, Paris, Colin, 2012, pp. 175-188.

<sup>9</sup> Claude Simon, *Histoire*, Paris, éd. de Minuit, 1967. Il existe deux éditions de poche: Folio (1973) et Double (2013). Toutes les citations renvoient à l'édition Folio.

difficulté d'écrire qui donne au texte sa forme ouverte, mobile, tâtonnante, sans cesse effilochée et remise sur le métier.

Dans l'œuvre de Claude Simon, *Histoire* est un livre de transition, qui prépare le saut du "nouveau" au "nouveau nouveau" roman. c'est-à-dire d'une critique des formes traditionnelles du récit, accusées de plaquer sur le réel un ordre fallacieux et totalement imaginaire, à une critique de la représentation elle-même, à laquelle se substitue une esthétique de l'anti-représentation, ou si l'on préfère une esthétique donnant l'initiative à la matérialité du langage.<sup>10</sup> *Histoire* est donc un livre au titre symptomatiquement et volontairement trompeur, puisque la dimension narrative du texte s'y trouve contestée par une forme d'écriture qui s'efforce de rendre sensible la puissance analogique et le pouvoir d'engendrement du langage au cœur même de ce qui paraît souvent la partie la plus statique et la plus référentielle d'un roman: les descriptions.

Dans ses très fines analyses du matériau photographique d'*Histoire*, Irene Albers<sup>11</sup> met ainsi l'accent sur la contribution des techniques descriptives de Simon à la mise en question du récit et à son remplacement par un régime d'écriture basé sur la progression souvent heurtée et interrompue du mot-à-mot, sans écarter pour autant les préoccupations généalogiques du narrateur (et de l'auteur bien entendu, car il serait absurde d'attacher trop d'importance à la distinction un peu puritaine de l'auteur biographique et de son tenant-lieu romanesque dans les romans autobiographiques de Claude Simon). Toutefois, rien n'oblige à lire *Histoire* téléologiquement, comme une anticipation des pratiques romanesques plus radicales à venir. Une lecture plus "contemporaine" est tout aussi correcte, qui évalue le

---

<sup>10</sup> Pour une vue synoptique de ce changement, voir Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973. Ricardou y théorise le passage du Nouveau au Nouveau Nouveau Roman à l'aide de l'opposition entre autoreprésentation et antireprésentation. Dans l'œuvre de Claude Simon, et pourvu que l'on accepte ce principe de périodisation bien entendu, la période néo-néo-romanesque va de *La Bataille de Pharsale* (1969) à *Leçon de choses* (1975)

<sup>11</sup> Irene Albers, *Claude Simon. Moments photographiques*, o. c., pp. 203-246.

projet de Simon à la lumière de ses livres déjà publiés, sans y projeter les textes ultérieurs mais en tenant compte plutôt des grandes orientations du Nouveau Roman dans ces années-là. C'est l'approche qui sera tentée dans les pages qui suivent. Corollairement, et c'est une seconde différence avec la démarche d'Irene Albers qui favorise le va-et-vient entre photographie et carte postale, il peut être utile de ne pas directement replier le cas singulier de la carte postale au paradigme plus large de l'image photographique. Le souci de l'hybridation peut et doit s'appliquer en effet au médium lui-même. La photographie cesse alors d'être perçue comme un média unique et homogène, pour prendre la forme d'un ensemble très vaste de médias photographiques parfois très différents de l'autre, chacun d'eux dotés de sa propre spécificité. Ainsi la carte postale représente-t-elle un autre médium que la carte de visite, les photos-souvenirs amateur, les créations photographiques à vocation artistique exposées dans les galeries, les reproductions d'œuvres peintes imprimées dans des livres, la photo de reportage publiée sur le net, et ainsi de suite. Dans une telle optique, la carte postale est moins une forme de photographie qu'un média autonome, qui comprend (ou non) des éléments photographiques.<sup>12</sup> S'agissant du roman de Claude Simon, qui a pris soin de ne reproduire aucune photographie à l'intérieur de son texte, malgré la proximité du texte et de l'image en termes génétiques et esthétiques,<sup>13</sup> le souci de laisser un certain écart entre carte postale et photographie se justifie d'autant plus

---

<sup>12</sup> Sur les rapports entre littérature (plus exactement: poésie) et carte postale, voir Anne Reverseau, *Le rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste: changer le regard du poète* (thèse Paris III, 2011, sous la direction de M. Murat), à paraître sous le titre, *Le Sens de la vue. Le Regard photographique de la poésie moderniste française*, Paris, PUPS, « Lettres françaises » (printemps 2014).

<sup>13</sup> Voir entre autres les travaux de Mirelle Calle-Gruber, *Le Grand temps*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2004, et *Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, mais aussi les études de Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1998, et Dominique Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997, qui l'un et l'autre ont beaucoup compté dans le dépassement de la doxa anti-représentative, très dominante autour de 1980, des lectures simoniennes.

que la première est au premier plan des débats sur l'évolution du Nouveau Roman autour de 1960.

Le Nouveau Roman, que beaucoup à ses débuts appelaient École du regard, a toujours accordé une place considérable à la description. Il est, de ce point de vue, l'exact contraire du surréalisme, qui prônait le remplacement des descriptions par des inserts visuels, comme dans *Nadja* d'André Breton (1928).<sup>14</sup> On se rappelle volontiers la diatribe anti-descriptive du *Manifeste du Surréalisme*:

"Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celle-ci, ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales."<sup>15</sup>

Le terme de "cartes postales" n'est évidemment pas choisi au hasard, et semble anticiper déjà sur l'usage polémique de ce type d'images dans *Nadja*. Mais dans le Nouveau Roman, la description ne fait pas que revenir au premier plan, elle change aussi de statut. La description n'est plus l'autre de la narration, l'ornement ou la digression qui suspend le récit pour mieux le situer ou expliquer autrement le comportement des personnages, elle devient au contraire une forme de récit elle-même. Empiétant sur la place traditionnellement occupée par le récit, la description se laisse contaminer par lui, de sorte que la frontière ancienne entre description et narration se brouille. En même temps, la description perd

---

<sup>14</sup> Comme le montre l'ouvrage cité d'Anne Reverseau, Breton est loin d'être le seul surréaliste à s'intéresser à la carte postale. Chez d'autres comme Éluard, toutefois, cet intérêt est à la fois plus indirect (objet de collection, source d'inspiration) et plus proche des usages déjà répertoriés en milieu littéraire, qui voyaient dans la carte postale une pratique capable de faire naître de nouveaux genres poétiques.

<sup>15</sup> André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1988, p. 314 (1ère édition: 1924).

aussi sa fonction classiquement mimétique. Au lieu d'être ce fragment du texte où s'offre en concentré une représentation du monde, la description néo-romanesque exhibe les difficultés de cette tâche représentative. Le monde s'avère d'une complexité telle qu'il n'est plus possible de le rendre à l'aide d'un instrument –le langage– dont les lois et la structure sont tout autres. À cela s'ajoute encore un autre facteur de perturbation, le narrateur, qui perd son statut de démiurge omniscient pour se révéler une instance tout sauf neutre ou fiable. Dans le cas de Simon, cette complexification de la description prend surtout la forme d'une réflexion sur les pouvoirs et les limites de la mémoire. Par cercles concentriques mais aussi par brusques sursauts, l'objet dont se saisit la mémoire simonienne essaime et finit par toucher à des réalités très éloignées dans le temps comme dans l'espace, dans un mouvement de systole-diastole qui constitue la structure de base analogique d'*Histoire*.

Ce foisonnement, cette prolifération, cette effervescence, où il arrive souvent au lecteur de perdre pied, aurait pu constituer un programme littéraire solide. *Histoire* serait alors un texte qui montre comment la mémoire s'empare d'un univers singulier (la maison familiale, les objets-souvenir, le passage des générations) pour créer en même temps que pour déconstruire un univers qui s'étend à tous les continents, plongeant ses racines dans les périodes historiques les plus reculées. Mais à formuler ainsi le programme du livre on risque de passer à côté d'un aspect essentiel, qui touche non seulement à l'œuvre de Claude Simon lui-même, mais au Nouveau Roman tout entier. À l'instar de bien d'autres textes de la même mouvance, *Histoire* est en effet un livre qui se construit à l'aide de certaines structures d'ensemble, de certains dispositifs, de certaines contraintes, plus exactement de certaines interfaces entre le monde à décrire et le texte qui l'évoque. Ces structures, dont la forme, la nature et surtout l'usage varient considérablement d'un auteur et d'un livre à l'autre, aident à voir comment les Nouveaux Romanciers organisent le monde, qu'il s'agisse



d'un monde ouvertement fictionnel ou d'un monde sinon vrai, du moins vérifiable. Elles révèlent aussi, de façon absolument capitale, la position de l'auteur face au problème de base de la représentation. Dans certains textes il est suggéré qu'une telle tentative est possible (on peut songer ici à l'œuvre de Michel Butor, dont évidemment *Degrés* (1960) ou, dans un registre post-romanesque, *Mobile, étude pour une représentation des États-Unis* (1962), le texte qui accomplit son adieu au roman) ou au contraire vouée à l'échec –et comment ne pas citer ici les vers de Rilke cités en exergue d'*Histoire*:

"Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux.

Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux."

### ***Modes d'emploi d'un livre d'images sans illustrations***

Mais comment s'organise *Histoire*? Quels sont les procédés, les modèles, en un mot les "interfaces" qui sous-tendent le flux de l'écriture, description et mémoire confondues? À une telle question il est difficile de donner une réponse simple, unique, exclusive, mais il est certain que le principe de la ressemblance et de l'analogie y joue un rôle essentiel. Certaines de ces analogies sont plutôt *thématiques*, comme celle de l'acacia du jardin familial, où il n'est pas interdit de lire une mise en abyme, tant de la fiction arborescente dans son ensemble que de ses innombrables parties et plus encore de la difficulté de réconcilier ce tout et ces parties. Pour le lecteur d'aujourd'hui, et même si le texte ne cesse de critiquer une telle illusion, la sélection de l'arbre comme mise en abyme principale du roman pourrait être révélatrice d'un désir de totalisation: l'arbre, après tout, reste *l'anti-rhizome* par excellence. Remarquons toutefois, car il ne s'agit pas de faire un mauvais procès à Claude Simon ou à ses exégètes modernes, que la perception moderne de l'arbre comme modèle

descriptif a bien changé depuis les travaux de Gilles Deleuze, qui a "inventé" en quelque sorte l'antithèse arbre/rhizome<sup>16</sup>. Une lecture attentive du texte de Simon montre sans trop de problème que la description singulière de l'arbre tend à représenter, et partant à transformer, celui-ci en rhizome (au sens deleuzien du terme).

D'autres analogies sont plus *formelles*, comme celle qu'énonce Claude Simon lui-même, lors de son intervention, quelques années plus tard, au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman:

"La composition d'histoire pourrait être schématisée sous la forme de plusieurs sinusoïdes de longueur d'onde variable qui courent tantôt au-dessus, tantôt au-dessous (invisibles alors) d'une ligne continue (...), apparaissant, disparaissant, se confondant, se coupant, interférant ou se séparant, la ligne étant en réalité une courbe de très grand rayon, un cercle qui revient à son point de départ (le narrateur étendu sur son lit) cependant que les périodes d'oscillation des diverses sinusoïdes raccourcissent de plus en plus, leurs crêtes alternant et se succédant à un rythme de plus en plus précipité."<sup>17</sup>

Il est pourtant un autre modèle encore, d'apparence toute simple mais dont l'action s'avère d'une complexité plus grande que celle de l'arbre ou des sinusoïdes de longueur variable: la carte postale, variation très novatrice sur le lieu commun par excellence du Nouveau Roman: l'*ekphrasis* (description de tableaux, de sculptures, de plans, de cartes, d'affiches, de fragments de film etc.), puis la confusion établie entre fiction et réalité

---

<sup>16</sup> Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, éd. de Minuit, 1980.

<sup>17</sup> Claude Simon, "La fiction mot à mot", in Jean Ricardou, éd., *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome II. Pratiques*, Paris, UGE 10/18, 1972, p. 94.

(phénomène que Jean Ricardou dans ce type de description décrira par les termes de "capture" et de "libération"<sup>18</sup> et qui représente à coup sûr une des contributions les plus originales du Nouveau Roman à la poétique de l'ekphrasis<sup>19</sup>).

*Histoire*, réptons-le, s'est écrit à partir d'une collection de cartes postales –celles que le narrateur découvre dans l'ancienne maison familiale, qu'il visite avant qu'elle ne soit vendue.<sup>20</sup> De prime abord, la focalisation sur la carte postale semble un choix nettement peu appropriée pour un livre aussi baroque, aussi étagé, aussi polyphonique qu'*Histoire*. L'image illustrant la première de couverture de l'édition Folio, un détail de "Sac et blanc" (1953) d'Alberto Burri<sup>21</sup>, semblait capter le texte de Simon de manière plus satisfaisante: image non pas représentative mais abstraite (en ce sens, elle colle beaucoup mieux à la définition technique donnée par Simon lui-même), et exhibant la combinaison des deux techniques de base de l'écriture du roman, la *couture* et la *déchirure* (ou si l'on préfère l'excès et le manque). Il y a, en d'autres termes, bien des arguments pour se méfier de la carte postale comme modèle ou référence de l'œuvre et de son exhibition en première de couverture de la plus récente édition de poche. Beaucoup plaide même *contre* la carte postale: d'abord, l'image est outrancièrement représentative (et le sujet, nommé et nommable, se trouve toujours bien au centre de l'image); elle est ensuite de petites dimensions (et de plus hautement normalisée); elle témoigne aussi d'une approche industrielle et réductrice de

---

<sup>18</sup> Voir Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, o.c., pp. 112-121.

<sup>19</sup> James Heffernan, *Museum of Words*, Chicago, Chicago University Press, 1995.

<sup>20</sup> Un "montage" de quelques-uns de ces cartes postales figure, à titre d'illustration non ocmmentée, dans l'ouvrage déjà cité de Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*. La même page servira d'ornement à la couverture de la seconde édition de poche, celle de la collection Double (2013). Un choix plus large se trouve inclus dans l'exposition du centenaire Claude Simon organisé au centre Beaubourg (automne 2013) par Dominique Viart et Alain Fleischer.

<sup>21</sup> Le peintre Alberto Burri (1915-1995) est considéré comme un des précurseurs de l'arte povera. Ses toiles sont souvent des collages abstraits faits avec les matériaux les plus divers: pierre ponce, jute, goudron, peinture et métaux. L'illustration de couverture de l'édition Folio est très caractéristique de son style.

l'image qui entame l'épaisseur du monde; enfin, la carte postale est une pratique culturelle très datée (son âge d'or est plus ou moins la Belle Époque) qui en fait un objet un peu déphasé, presque anachronique dans un texte aussi ouvertement expérimental qu'*Histoire*. Outre ces handicaps internes, il faut également tenir compte d'un problème de nature idéologique, l'inscription de la carte postale dans l'industrie du tourisme et, plus précisément, dans l'ordre colonial qui l'englobe. Dans *Histoire*, les cartes postales ont un caractère « exotique » très marqué, qui révèle surtout la soumission de la planète à l'ordre spatio-temporel des empires occidentaux, que l'on retrouve aussi, de manière presque naïve, les usages littéraires de la carte postale à l'époque « moderne », essentiellement les années 10 du 20<sup>e</sup> siècle, plus particulièrement leur combinaison du cosmopolitisme et de la forme brève, du document et de la trace autobiographique, de la rapidité et de la proximité (les premières "cartes postales" de Levet publiées en revue datent exactement de 1900).

### ***"Écrire" la carte postale***

La manière dont *Histoire* aborde la carte postale suppose toutefois une transformation radicale de tous ces modèles. Dans le roman de Clause Simon, c'est surtout l'épaisseur de la carte postale, tant sur le plan matériel que sur le plan thématique et fonctionnel, qui se voit soulignée. Trois dimensions peuvent ici être distinguées, qui chacune mettent en rapport la carte postale comme objet diégétique et la carte postale comme technique d'écriture et dont les ramifications permettent de mettre en valeur l'apport simonien à la poétique de la carte postale.

Pour commencer, la carte postale d'*Histoire* n'apparaît jamais comme pièce unique, plus ou moins détachée de son contexte, mais comme faisant partie d'une collection qui obéit à un ordre certain. Les liasses exhumées par le narrateur sont organisées par destinataire, par date (dont le cachet postal fait foi) et par sujet (lequel coïncide en principe avec son origine : on n'envoie que des cartes qui illustrent l'endroit où l'on se trouve et d'où on écrit). Rapidement, toutefois, cet ordre se fissure, se délite, et finalement se perd. La fiction abonde de passages qui insistent sur

l'éparpillement de la collection, sur le désordre qui règne dans les tiroirs où les cartes postales ont été rangées, puis oubliées, et sur les effets perturbants de leur découverte, qui est toujours cause de trouble et de désordre:

"Le troisième tiroir occupé presque tout entier par les rangées parallèles feuilletées des cartes postales: quelquefois des paquets encore liés par des faveurs déteintes mais la plupart en vrac (sans doute primitivement groupées et enrubannées par dates, par années, puis peut-être ressorties, regardées plus tard et remise pêle-mêle), l'ensemble disposé en colonnes serrées perpendiculairement au tiroir, comme des cartes à jouer dans un sabot de croupier (...)." (p. 271)

Ces effets se mesurent aussi sur le plan de l'écriture, qui cesse de présenter les cartes postales comme des objets trouvés clairement identifiés ou identifiables, pour les mêler, jusqu'à les rendre méconnaissables, au texte même du narrateur. Après une première présentation où les textes des cartes postales sont présentées comme de très visibles citations, comme des trophées sur fond blanc, on ne tarde pas à tomber sur des passages qui brouillent les niveaux (et dont le brouillage s'affiche a contrario par la perte des repères typographiques: italiques, majuscules, guillemets):

"Je pouvais voir le kimono gisant par terre avec ses oiseaux brodés sur le fond coq de roche ses héros ses fleurs ébouriffées) tout ce qu'il a créé tout ce qui vole respire palpite se balance les rochers les fleuves les villes tout ce qui court rampe bouge s'édifie s'écrouie pourrit les papillons les caïmans les palmiers du Botanical Garden le Camel Market d'Aden Caravan at rest Anes en promenade Suez Group of Somali Women palais des Sources Mesdames Vichy Battery Road Singapore Un coin d'arroyo Lavoires publics à Brive Corrèze (...)." (p. 402)

En second lieu, la carte postale perd chez Simon sa signature "indicielle". La carte, qui renvoie à un lieu unique, est rattaché à un moment précis par l'intervention d'un destinataire nommé, qui l'adresse à un destinataire également unique : « moi » qui suis « ici » « maintenant », je « vous » envoie cette carte qui annule la distance dans le temps et dans l'espace qui existe entre nous. La carte postale est un dispositif qui « ancre », « complète », « identifie » les *shifters*, les formes « vides » du *discours* ("moi, ici, maintenant", pour reprendre l'analyse de Benveniste<sup>22</sup>). Or, ce que montre *Histoire*, c'est que cette fonction indicielle, du moment qu'elle refait surface dans un autre contexte, se vide inévitablement de sa substance. D'une part, la carte postale est en partie raturée : souvent, des éléments sont effacés, car on ne sait pas qui s'adresse à qui, ni quand, ni même à quel endroit (le texte décrit d'autres éléments de la carte, non les fonctions essentielles de l'échange entre destinataire et destinataire). D'autre part, confronté à des messages énigmatiques, le narrateur se voit contraint à spéculer, parfois de manière très longue et laborieuse, sur le contenu et la signification des cartes postales, dans un geste qui inverse la concision fondamentale du type d'écriture induit par la carte elle-même. Qui plus est, les messages des cartes lues par le narrateur gravitent souvent autour du thème de la rencontre ratée, du retard, de l'impossible rendez-vous, des adieux, de l'absence (et le fait que plusieurs d'entre elles soient en espagnol accroît encore cette idée de non-communication).

"Et ceci: une vingtaine environ, liées ensemble par un vieux ruban, mais celles-là sans timbres ni adresse ni texte (sans doute de ces cartes vendues en bloc, séries-souvenirs d'une région ou d'une vielle (comme: Nice-Le Château; Nice -La Promenade des Anglais; Nice- Vue du Port; Nice- La Place Masséna et les jardins...) avec cette différence qu'on n'y voyait ni palmiers ni le fameux ciel bleu, car elles n'étaient pas en couleur, à moins d'admettre que la grisaille uniforme dont étaient teintés aussi bien le ciel que ce qu'il fallait sans doute (puisque c'était en bas) appeler la terre fût la couleur naturelle de ces endroits) et représentant, avec

---

<sup>22</sup> Voir Émile Benveniste, "De la subjectivité dans le langage", in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard 1966, pp. 258-266.

quelques variantes de détail, la même répétition d'amas, de débris (quelque chose à l'aspect de détritus plutôt que de décombres: pierres, boîtes de conserves, chevrons, grilles tordues, bidons, lits-cages, matériaux de démolition, moellons, tuiles cassées) (...)." (p. 114)

Troisièmement, le caractère composite de la carte postale se voit à la fois exhibé et brutalement nié. La carte est texte et image, qui se contestent régulièrement le même espace (les exemples dont traite *Histoire* remontent à l'époque où l'on ne pouvait écrire de messages personnels que sur le recto imagé de la carte, le verso étant réservé aux seuls éléments administratifs). Elle a aussi deux faces. Enfin, elle accueille non seulement du texte mais aussi un timbre et un cachet. Sédimentation multiple et mélange de couches dont le texte de Simon se plaît évidemment à explorer le caractère parfois touffu, brouillé, vertigineux. En même temps, cette polymorphie est rigoureusement mise entre parenthèses par le roman, qui s'interdit toute illustration (en tout cas au niveau du texte, le paratexte des éditions de poche ajoutant une image elle aussi absente de la couverture originale) et qui s'appuie sur le seul langage pour créer des effets de différenciation interne : les cartes postales et, dans une moindre mesure, quelques autres documents linguistiques comme les titres de journaux ou les affiches, introduisent parfois dans le flux du roman des coupures « grammatextuelles »<sup>23</sup> qui transforment le texte en *objet à voir*, mais toujours à l'aide de moyens purement verbaux. Ici encore, pourtant, Claude Simon s'empresse de casser la claire distinction entre texte du roman (presque sans blanc alinéaire, formant donc des pavés imprimés compacts) et citations textuelles prélevées sur la documentation de base. Les deux registres se mélangent au point de se confondre : les emprunts des cartes postales se confondent avec le texte, lequel à son tour, et comme par ricochet, se met à produire par moments de brefs éclats figuratifs.

La carte postale est un modèle ancien et bien connu dans la littérature française. La pratique de Simon s'écarte résolument de son usage "moderne" (dans la poésie du début du vingtième siècle) ou "surréaliste" (dans le domaine de la prose, plutôt), et il est possible de décrire les formes et les enjeux

---

<sup>23</sup> Jean Gérard Lapacherie, "De la grammatextualité", in *Poétique*, No 59, 1984, pp.283-294.

de cet écart. Depuis *Histoire*, la carte postale a connu des traitements tout autres encore. Il suffit de songer au livre éponyme de Jacques Derrida<sup>24</sup>, aux détournements oulipiens de Perec et quelques autres<sup>25</sup>, et à la présence de plus en plus massive des archives familiales, dont les cartes postales, dans la fiction et l'autofiction récentes<sup>26</sup>. Ces pratiques nouvelles permettent sans doute un élargissement de la présente lecture, qui s'est donné comme objectif plus modeste de relire le roman de Claude Simon à partir des problèmes et des défis que se posait le Nouveau Roman au seuil de son passage à des formes d'écriture autrement plus radicales.

Jan Baetens, KU Leuven/MDRN

Faculté des Lettres

21, Blijde Inkomststraat, BP 3311

B-3000 Leuven

Jan.baetens@arts.kuleuven.be

### ***Ouvrages cités***

Irene ALBERS, *Claude Simon. Moments photographiques*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Roland BARTHES, "Le message photographique", in *Communications*, No 1, 1961, pp. 127-138.

Émile BENVENISTE, "De la subjectivité dans le langage", in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard 1966, pp. 258-266.

André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1988.

---

<sup>24</sup> Jacques DERRIDA, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris: Flammarion, 1979.

<sup>25</sup> Georges PEREC, "243 cartes postales en couleurs véritables" (1978), accessibles en ligne: <http://243postcards.canalblog.com/>

<sup>26</sup> Voir l'étude déjà citée de Magali NACHTERGAEL, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*.



- François BRUNET, *Photography and Literature*, Londres, Reaktion Books, 2009.
- Mirelle CALLE-GRUBER, *Le Grand temps*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2004.
- , *Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011.
- Lucien DAELLENBACH, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1998.
- Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, éd. de Minuit, 1980.
- Jacques DERRIDA, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris: Flammarion, 1979.
- Paul EDWARDS, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PU Rennes, 2008.
- James HEFFERNAN, *Museum of Words*, Chicago, Chicago University Press, 1995.
- Jean Gérard LAPACHERIE, "De la grammatextualité", in *Poétique*, No 59, 1984, pp.283-294.
- Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., 2000.
- Philippe MARION, "Narratologie médiatique et médiagénie des récits", in *Recherches en communication*, No 7, 1991, pp. 61-87. Danièle MEAUX, dir., *Photographie et romanesque*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008.
- , "'Emprise graphique et jeu de l'oie. Fragments d'une poétique de la bande dessinée", in Eric Maigret et Matteo Stefanelli, dir., *La bande dessinée. Une médiaculture*, Paris, Colin, 2012, pp. 175-188.
- WJT MITCHELL, *Iconologie. Image, Texte, Idéologie*, Paris, Les Prairies Ordinaires, trad. Maxime Boidy et Stéphane Roth, 2009 [1985].
- Alain MONTANDON, *Iconotextes (Actes du colloque international de Clermont)*, Paris, Éditions Ophrys, C.R.C.D., 1990.
- , "There Are No Visual Media", in *Journal of Visual Culture*, vol. 4-2, 2005, pp.257-266.
- Magali NACHTERGAELE, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20<sup>e</sup> siècle*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2012.
- Philippe ORTEL. *La littérature à l'ère de la photographie: Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2002.
- Georges PEREC, "243 cartes postales en couleurs véritables" (1978), accessibles en ligne: <http://243postcards.canalblog.com/>
- Anne REVERSEAU, *Le sens de la vue. Le Regard photographique de la poésie moderniste française*, Paris, PUPS, « Lettres françaises », à paraître au printemps 2014.
- Jean RICARDOU, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973
- Claude SIMON, *Histoire*, Paris, éd. de Minuit, 1967.
- , "La fiction mot à mot", in Jean Ricardou, éd., *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome II. Pratiques*, Paris, UGE 10/18, 1972, pp. 73-97.
- Dominique VIART, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF.1997
- Peter WAGNER. *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995.